DEUTSCHE PORZELLANFIGUREN

Ulrich Middeldorf

Berlin-Schlachtensee, 18. X. 34 (134)

Lieber verehrter Herr Doktor

Ihren Aufsatz über die toskan. Goldschmiedearbeiten v. 15. Jh. habe ich durch Dr. E. M. mit bestem Dank erhalten. Ich bin damit ganz einverstanden, bis auf Ihre Bedenken dagegen, daß die Pax-Reliefs aus der Zeit Pius II sein kann. Ich finde, daß die Schrift der Differenzierung, soweit im Photo sichtbar, sehr stark gotisiert u. mit der Zeit der Papstes sehr gut übereinstimmt. Auch in der Drapierung der zwei Liebesfigürchen u. der Passionsfiguren der Emailplatte scheint noch reichlich gotische Tradition. Ich möchte daher um Ihre Zustimmung bitten, daß dieses Faktum geändert wird oder fortfällt. Es wird ja auch durch den Zweifel an der naheliegenden Datierung kein Resultat erzielt. Wenn die Inschrift bei Mancini gelesen ist, so könnten wir sie ja auch ablesen, vielleicht enthält sie den Namen Pontifex? Nach der Emailplatte zu schließen, war die Goldschmiedearbeit jedenfalls ein Unikum. Wenn Sie die Aenderung selbst machen wollen, so schicke ich Ihnen die Seiten 4 u. 5; vorerst bin ich gern bereit, die kleine Operation selbst zu machen. Ich möchte die 2 Statuetten u. die Pax ganzseitig abbilden lassen, die 2 Reliquiare u. die Sarg müssen verkleinert werden, was ja auch vertragen.

Mit besten Grüßen

Ihr ergebener

Falke

Inserer: Senia, Lauis et Honor
" Hic sit Pax Christi Pedemeta

JAHRESGABE DES DEUTSCHEN VEREINS
FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
1918 UND 1919

DER DRUCK ERFOLGTE IN DER SPAMERSCHEN BUCH-
DRUCKEREI IN LEIPZIG IN EINER EINMALIGEN AUF-
LAGE VON 1200 EXEMPLAREN FÜR DIE MITGLIEDER
DES DEUTSCHEN VEREINS FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

DEUTSCHE PORZELLANFIGUREN

HERAUSGEGEBEN
IM AUFTRAG DES DEUTSCHEN VEREINS
FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

VON

OTTO VON FALKE

MIT 48 LICHTDRUCKTAFELN

BERLIN 1919

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Die vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft herausgegebenen Denkmäler Deutscher Kunst haben noch einen weiten Weg vor sich, bis sie bei den Porzellanfiguren des 18. Jahrhunderts angelangt sein werden. Wir dürfen deshalb ohne einer künftigen umfassenden Veröffentlichung störend vorzugreifen, in der bescheidenen Form einer Jahresgabe aus der fast unübersehbaren Schar deutscher Porzellanfiguren eine kleine Auslese bringen, die nicht mehr sein kann, als eine vorläufige Begründung, warum auch diese unpathetische Welt bunter Figürchen den beachtenswerten Denkmälern unserer Kunst gleichberechtigt anzureihen ist.

Es scheint gegenwärtig freilich nicht mehr nötig, zum Lob der alten Porzellanplastik noch ein Wort zu verlieren. Seit ein paar Jahrzehnten andauernd wachsend ist ihre Schätzung einer Steigerung kaum mehr fähig und man könnte zuweilen leicht der Meinung sein, daß die Porzellanfiguren, die doch nicht unmittelbar aus der Hand des erfindenden Künstlers hervorgehen, sondern in halbmechanischer Formung vervielfältigt werden, im Vergleich mit den großen und als Einzelschöpfungen entstandenen Bildwerken ihrer Zeit eher zu hoch als zu gering bewertet werden.

Die Kunstwissenschaft aber hat sie erst spät und zögernd als ernste und vollwertige Werke der Bildnerei gelten lassen. Solange die strenge Schönheitslehre des Klassizismus galt und noch nachwirkte, haben die Meister der Rokokofigürchen in der Kunstgeschichte keinen Platz gefunden und die Museen haben — nicht nur in Deutschland — in der überlieferten Ästhetik befangen, leider zumeist die Zeit versäumt, als die jetzt begehrtesten Porzellangruppen für ihre Mittel noch leicht erreichbar waren. Man muß offen anerkennen, daß nicht die Kunstforscher, sondern die Sammler auf diesem Gebiet, wie übrigens auch auf manchen anderen, als die weitblickenden Wegweiser vorangegangen sind. Sie haben nicht bloß aufgesucht und bewahrt, was ihnen am wertvollsten erschien, sondern auch die wissenschaftliche Forschung angeregt und ihr vorgearbeitet. Aus dem Sammlerkreis heraus hat zuerst Georg Hirth für die Würdigung der Porzellanfiguren als plastischer Meisterwerke die Stimme erhoben und für die kunstgeschichtliche Anerkennung der lang verkannten Kunstgattung geworben. Sein Ruf blieb nicht ungehört; nach dem Vorgang des im Jahr 1898 erschienenen Katalogs der Sammlung Hirth kam die Porzellanforschung, belebt und angetrieben durch den wachsenden Sammeleifer der Museen und Kunstfreunde, in rascheren Fluß, und sie bemühte sich nun vor allem die Künstler ausfindig zu machen und würdigen zu lernen, denen wir die besten Werke der keramischen Plastik verdanken.

Damit war der richtige Weg gewiesen, um unter den Tausenden von figürlichen Modellen, die uns die deutschen Porzellanmanufakturen des 18. Jahrhunderts hinterlassen haben, die Spreu vom Weizen zu sondern. Die Zahl der Modellmeister, die im Porzellan wirkliche Kunstwerke zu gestalten vermochten, ist offenbar nicht groß gewesen; denn auch zu dieser Kunst waren viele berufen, aber nur wenige auserwählt. Wenn auch die eifrigen Bemühungen, die erhaltenen Porzellanfiguren auf einzelne Meister zu verteilen, noch lang nicht am Ziel sind, so haben sie doch schon eine eindringlichere stilistische Prüfung und eine schärfere Beurteilung ihrer künstlerischen Qualitäten zur Folge gehabt.

Für die übliche Einschätzung der Porzellanfiguren sind vielfach die plastischen Vorzüge nicht vornehmlich oder allein ausschlaggebend. Daß die Art der Bemalung fast ebensosehr Beachtung findet, ist natürlich und berechtigt, da das Porzellan in seiner lebhaften, blanken unvergänglichen Farbigkeit vor jeder nichtkeramischen Bildnerei einen besonderen Reiz voraus hat, der zu seiner vollen Wirkung fast unentbehrlich ist. Es gibt wohl Porzellanfiguren, die auch unbemalt als Kunstwerke bestehen können, aber während der Blütezeit war doch die ganze deutsche Porzellanplastik mit spärlichen Ausnahmen zur Bemalung bestimmt, und die meisten weiß gebliebenen Figuren sind in der Regel als unfertige Stücke anzusehen; das unglasierte und daher grundsätzlich unbemalte Biskuitporzellan kommt dabei als eine bereits klassizistische Schöpfung nicht mehr in Betracht. Es sprechen aber für die Schätzung oft noch manche Umstände mit, die mit der eigentlichen Kunstleistung weniger zu tun haben: Der sittengeschichtliche oder erzählende Reiz des dargestellten Vorganges kann auch einer mittelmäßig entworfenen oder hölzern modellierten Gruppe zu größerer Beliebtheit verhelfen und wie bei allem Sammelwesen spielt die Seltenheit, sei es des einzelnen Modells oder der Gattung, eine maßgebende Rolle.

Bei einer Auslese von Porzellanfiguren, die darauf Anspruch erheben dürfen, als plastische Kunstwerke anerkannt zu werden, sollten indessen alle nicht rein künstlerischen Eigenschaften außer Betracht bleiben. Es ist jedoch nicht ganz leicht, den richtigen Standpunkt zu einer allgemein gültigen Beurteilung zu finden. Die Kunst der Porzellanplastik darf offenbar nicht mit demselben Maßstab gemessen werden, wie die Bildnerei in Stein und Erz, weil die besondere Herstellungsweise des Porzellans zu andern Zielen und Ausdrucksmitteln hinführt. Der Stil dieser Gattung ist in hohem Maß durch die Technik bedingt, die dem Künstler einerseits enge Grenzen im Maßstab zieht, andrerseits größere Freiheit in der Gestaltung gewährt. Wer unbefangen das überaus weite Gebiet des

Darstellbaren überblickt, das sich die Porzellanplastiker dienstbar gemacht haben und auf dem sie sich scheinbar in voller Freiheit bewegen, dem kommt die technische Beschränkung allerdings wenig zum Bewußtsein. Um ihre tatsächliche stilbildende Wirkung zu erkennen, ist es nützlich, sich vorerst die Herstellung zu vergegenwärtigen. Die umständliche Bereitung der künstlich gemengten Porzellanmasse kann dabei unbeachtet bleiben; viel wesentlicher ist, daß es sich um eine auf Vervielfältigung ausgehende Fabrikation handelt, die des Zusammenwirkens vieler Hände bedarf, bis das Modell des Künstlers aus Porzellan geformt, fertig gebrannt, glasiert und bemalt aus dem Ofen hervorgeht.

Semper und andere haben der Meinung Ausdruck gegeben, daß die besondere Schmiegsamkeit der Porzellanmasse einen bestimmenden Einfluß auf die Formgestaltung ausgeübt habe, daß zwischen der zähen Geschmeidigkeit des Kaolinteiges und den bewegten Schweifungen und Windungen des Rokokostils eine Art von Wechselwirkung bestände. Darin steckt jedoch eine unklare Vorstellung von dem tatsächlichen Zusammenhang zwischen Werkstoff und Kunstform. Die aus Kaolinerde und anderen Mineralien gemengte Masse ist in ihrem plastischen Verhalten eher dem Gips als dem Töpferton zu vergleichen. Sie ist im Gegensatz zu letzterem so wenig bildsam, daß sie zur Herstellung des plastischen Modells nicht unmittelbar gebraucht wird. Der Bildhauer, in den alten Manufakturen in der Regel der Modellmeister genannt, schafft sein zur Vervielfältigung in Porzellan bestimmtes Modell zumeist aus Ton, der für den weiteren Gebrauch durch mäßiges Brennen gehärtet werden kann. Von Melchior sind mehrere voll bezeichnete Originalmodelle für Porzellanfiguren erhalten, aus feinem weißen, leicht verglühtem Pfeifenton, andere aus gewöhnlicher Terrakotta. Auch aus Holz geschnitzte Modelle für Frankenthaler Figuren sind noch vorhanden. Es hing also lediglich von den Gewohnheiten des Bildhauers und der Zweckmäßigkeit ab, welchen Werkstoff er für das Modell wählte.

Danach setzt bereits zur Entlastung des erfindenden Modellmeisters von der ziemlich mechanischen Vervielfältigung die Arbeitsteilung ein. Über dem Modell wurden Gipsformen abgenommen, weil die Porzellanfigur nicht durch unmittelbare Modellierung, sondern nur durch Ausdrücken von Hohlformen gewonnen werden kann. Dabei wird die Porzellanfigur nicht wie der Bronzeguß aus einer einheitlichen Form ausgeformt, sondern aus Teilformen, so daß sie schließlich aus einzelnen Stücken mit flüssiger Porzellanmasse zusammengesetzt werden muß. Die ganze Formarbeit, das Zusammenfügen der Formstücke zu Figuren und Gruppen, das Belegen mit kleinen Zutaten, die nicht zweckmäßig aus der Gußform ge-

nommen werden können, wie Blumen, Bänder, Schleifen, Hüte, und schließlich das Verputzen und Fertigmachen fiel den Formern und Bossierern zu als eine im wesentlichen handwerksmäßige Arbeit. Der Modellmeister oder seine künstlerisch geschulten Gehilfen hatten durch Anleitung und Beaufsichtigung des »weißen Korps« der Bossierer dafür zu sorgen, daß die Vorzüge des Modells in der handwerklichen Vervielfältigung nicht abgeschwächt wurden. Es scheint, daß die Arbeitsteilung zwischen Künstler und Handwerker nicht für alle Fälle scharf abgegrenzt war und daß auch die Meister sich der für den künstlerischen Endeffekt keineswegs unwesentlichen freihändigen Überarbeitung, die etwa dem Ziselieren von Metallgüssen zu vergleichen ist, gelegentlich selbst unterzogen haben. Von einigen der besten Modellmeister wie Bustelli, Linck, Melchior, Niedermeyer, Grassi sind einzelne Porzellanfiguren und Gruppen erhalten, die eine volle Künstlerbezeichnung oder die Initialen des Meisters tragen, während andere Exemplare desselben Modells, wie die größte Mehrzahl aller Porzellanfiguren überhaupt, dieser Auszeichnung entbehren. Die Bezeichnungen sind nicht durch Ausformung vom Originalmodell mit übernommen, sondern erst in das Porzellanexemplar vor dem Brennen eingeritzt. Das läßt nur die Erklärung zu, daß die allerdings äußerst seltenen Stücke mit Künstlerbezeichnung vom Meister selbst fertig gemacht wurden, das heißt zum mindesten die letzte Hand erhalten haben.

Auf die Stilbildung hat die dem Porzellan eigentümliche Herstellung aus einzelnen aneinander gefügten Formstücken dadurch stark eingewirkt, daß sie es möglich machte, auf einem gemeinsamen Sockel nebeneinander mehrere Figuren mit den Zutaten von Tieren, Bäumen, Lauben, Möbeln und sonstigen Geräten aufzubauen, die erst der Starkbrand zu einer festen unteilbaren Einheit verschmolz. Während die Kleinplastik aus Bronze durch die Art des Metallgusses auf die Einzelfigur und in der Gruppenbildung auf geschlossene Entwürfe hingewiesen wird, gewinnt der Porzellanbildner aus der Teilformung eine unvergleichlich größere Freiheit und Leichtigkeit der Komposition. Der natürliche Anreiz, diesen aus der Technik erwachsenden Vorteil künstlerisch auszunützen, förderte die in der Barockplastik schon vor dem Porzellan lebendige Neigung, das Darstellungsgebiet der Plastik in der Richtung der malerischen Komposition zu erweitern. Die Eignung des Porzellans, eine farbenreiche und glänzende Bemalung aufzunehmen, hat der stilistischen Annäherung an die Malerei noch weiteren Vorschub geleistet.

Aber die Technik sorgte andrerseits auch dafür, daß die Bäume der Porzellanbildner nicht in den Himmel wuchsen. Der größte Zwang, den sie ausübte, lag in dem Starkbrand, dem jedes Porzellanerzeugnis bis zur Grenze der Schmelz-

barkeit unterworfen werden mußte. Er dient zugleich dazu, die wasserklare Glasur aufzuschmelzen, die im Gegensatz zu der opaken, einer Kleinplastik feindlichen Fayenceglasur die Feinheiten der Modellierung nur wenig abgeschwächt zur Geltung kommen läßt. Im Starkbrand unterliegen die Porzellanfiguren, die durch das Ausglühen der Masse bis zu einem Sechstel ihres Umfangs schwinden, der Gefahr sich zu verziehen, zu reißen oder sonstwie an der Form Schaden zu nehmen. Die Fabriken des 18. Jahrhunderts, die nur durch vielfältige Versuche und mühsame Erfahrungen zu einer zuverlässigen Massebereitung und Brandtechnik gelangten, mußten durchweg mit beträchtlichen Abgängen an mißglückten Stücken bei jedem Brand rechnen. Deshalb waren auch, wie die alten Preisverzeichnisse lehren, die verkaufsfähigen Porzellanfiguren ziemlich teure Kunstwerke, obwohl die Preise des 18. Jahrhunderts durchschnittlich nicht viel mehr als das Hundertstel der gegenwärtigen betrugen. Um den Gefahren des Feuers möglichst zu entgehen und den Schaden auf ein erträgliches Maß herabzudrücken, gab es nur ein einziges Mittel: den Maßstab der Porzellanplastik zu beschränken.

Daß die Porzellanbildnerei eine ausgesprochene Kleinkunst geworden ist, beruht weder auf ostasiatischen Vorbildern, noch auf einer von vornherein vorhandenen ästhetischen Erkenntnis der einem kleinen Maßstab sich besser anpassenden Eigenschaften des neu erfundenen Werkstoffs. Als in der Meißener Fabrik, die als Bahnbrecher alle Vorarbeiten und Experimente zugleich für die nachfolgenden Manufakturen durchgeführt hat, die figürliche Plastik in den Vordergrund trat, wurden zunächst recht umfangreiche Schöpfungen geplant. August der Starke gedachte sich nicht mit den kleinen Pagoden und Zwergen aus der Böttgerzeit zu begnügen. Lebensgroße Apostelstatuen wurden verlangt, die freilich in solchem Umfang nicht zustande kamen, und nachdem der König in dem jungen Kändler die seinen Wünschen gewachsene Kraft gefunden hatte, nahm die Herstellung großer Tierbilder für das japanische Palais einen raschen Fortgang. Der Zug ins Große entsprach vollkommen der Begabung und dem Schaffensdrang Kändlers, der entschlossen war, das Möglichste an Großplastik aus dem Porzellan herauszuholen. Noch im Jahr 1739, als er die Eigenschaften und Grenzen seines Werkstoffs schon kennen mußte, bezeugt er die Absicht, am großen Maßstab festzuhalten mit der Versicherung: »Es kann alles von Porcellain gemacht und geschaffet werden, was man nur begehret, ist's zu groß, macht man's von zwei Stücken«. Bei aller Bewunderung für die Sicherheit, mit der Kändler die ungewöhnliche Aufgabe der Tierplastik im Modell bewältigte, kann man aber doch die Mängel der Ausführung im Porzellan nicht übersehen.

Um die großen Stücke leidlich brandfest zu machen, mußte die Porzellanmasse so reichlich mit Töpferton vermengt werden, daß ihre geschätztesten Vorzüge, das reine Weiß und die spiegelblanke Glasur, nicht mehr erzielt werden konnten. Und auch eine künstlerisch befriedigende Bemalung der Großplastik war mit den in einem zweiten Brand aufgeschmolzenen Porzellanfarben nicht ausführbar. Die Tierbilder und jene umfangreichen religiösen Gruppen, die Kändler vor 1740 modelliert hatte, mußten weiß bleiben, gerade in einer Zeit, als Herold die farbige Verzierung der Porzellangefäße bereits zur Vollendung gebracht hatte. Wollte man eine tadellose Masse und den vollen Reiz einer feinen Schmelzmalerei auch in der Plastik haben, so mußte man sich im Maßstab bescheiden. Wesentlich unter diesem technischen Zwang hat Kändler wohl nicht ohne Bedauern den Übergang in die Kleinplastik vollzogen.

Weniger zutreffend scheint es, die Ursache für das Kleinformat der Porzellanfiguren in ihrer Bestimmung als Tafelschmuck zu suchen. Das Inventar der Konditorei des Grafen Brühl vom Jahr 1753 enthielt in der Tat neben Tempeln und anderen Tafelaufsatzbestandteilen eine Menge von Figuren und Gruppen, die sicher gelegentlich als Tafelschmuck dienten. Auch sind figürliche Tafelaufsätze noch erhalten und mehrfach in der Literatur erwähnt, allerdings erst aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Damit ist aber noch nicht erwiesen, daß die Porzellanplastik kleinen Maßstabs von diesem Zweck ausgegangen ist. In die kritische Zeit fällt Kändlers Schwanenservice für den Grafen Brühl, hier ist aber alles Figürliche noch den Gefäßen verbunden und untergeordnet. Das älteste rein figürliche Beispiel, der Zwettler Tafelaufsatz vom Jahr 1767, umfaßt Figuren und Gruppen aus verschiedenen Folgen von verschiedenem Maßstab, die offenbar nicht für diesen Zweck geschaffen, sondern nur aus dem unbemalten Vorrat der Wiener Fabrik zusammengestellt worden sind. Für besonders angefertigte Tafeldekorationen, die wie etwa der Berliner Aufsatz für Katharina II. einen fürstlichen Haushalt größten Stils voraussetzten, konnte die Zahl der Besteller nicht groß genug sein, daß die Meißener Manufaktur ihre Erzeugung auf diesen unlohnenden Gebrauchszweck hätte einstellen dürfen. Für die ursprüngliche Bestimmung der Porzellanplastik als Tafelzierde wird noch angeführt, daß sie in höherem Maß als andere Skulpturen »allseitig« komponiert seien, damit sie auf der Tafel nach mehreren Seiten hin sich günstig darstellten. Es läßt sich indessen schon von den Einzelfiguren kaum behaupten, daß sie mit entschiedener Absicht oder größerem Erfolg allseitig gestaltet seien, als etwa die Bronzestatuetten der Renaissance und als manche Gartenskulpturen der Barock-

zeit. Noch weniger kann bei den Gruppen, namentlich bei den Barockgruppen Kändlers aus der Zeit vor 1750, die hier allein in Frage kommen, von einer allseitigen Komposition die Rede sein; die meisten sind durchaus bildmäßig oder bühnenmäßig mit deutlicher Betonung einer einzigen Schauseite entworfen. Über einen ursprünglichen Zweck der Porzellanfiguren ist so wenig überliefert, daß man vermuten darf, sie seien gleich der Kleinplastik aus Bronze oder Elfenbein zunächst als selbständige Kunstwerke zu beliebiger Verwendung im Dienst der Innendekoration geschaffen worden, ohne besondere Rücksicht auf eine bestimmte Art der Schaustellung. Wie sie in die Innendekoration der Schlösser auf Wandkonsolen, Kaminen und Pfeilertischen sich einfügten, ist im Spiegelsaal zu Ansbach noch zu sehen; und was ihre Verwendung im Bürgerhaus betrifft, so ist es sicherlich kein zufälliges Zusammentreffen, daß gleichzeitig mit der Ausbreitung des Porzellans im deutschen Hausrat die dafür geeigneten Schauschränke mit verglastem Oberteil aufgekommen sind.

Erst der durch die technischen Eigenschaften des Materials erzwungene Verzicht auf Werke großen Maßstabes eröffnete der Porzellanbildnerei den Weg zu einer von der Großplastik unabhängigen Gestaltung. Einer farbigen Kleinplastik standen Stoffkreise offen, die der Monumentalskulptur nicht zugänglich waren.

Den natürlichen Zusammenhang mit der Großplastik zu lösen, lag freilich nicht in der Absicht der Porzellanmodelleure, deren beste Kräfte ja aus der Bildhauerschule hervorgegangen waren. Nur dem religiösen Gebiet haben sie in richtiger Einschätzung ihres ausgesprochen weltlich-dekorativen Werkstoffs geringen Raum gewährt und noch weniger der Darstellung des Heroischen, das auch räumlich einer gewissen Größe nicht gut entraten kann. Wo die große Barockskulptur aber dekorativen Aufgaben diente, waren ihre Motive auch der Porzellanplastik ohne weiteres willkommen. Sie übernahm in weitem Umfang die Stoffkreise der Allegorie und Mythologie nebst den Amoretten und sie hat sich in der stilistischen Gestaltung solcher Gegenstände von der gleichzeitigen Steinskulptur nicht weiter entfernt, als es die Verschiedenheit des Materials und die größere Freiheit der Gruppenbildung mit sich brachte. Es gibt Porzellanfiguren, die nur getreue Verkleinerungen großer Marmorstatuen sind und die sich dennoch vollkommen in den Porzellanstil einfügen, während andrerseits ein erfolgreicher Modellmeister wie Wilhelm Beyer seine Porzellanfiguren unbedenklich auch als große Marmorwerke ausführte. Als eine farbige Kleinplastik aber konnte das Porzellan die traditionellen Grenzen der Bildhauerei überschreiten und auch bei der Malerei Be-

fruchtung suchen. In der Kunst Watteaus und seiner Nachfolger, Lancrets vor allen, fand sie, was ihr die große Skulptur nicht bieten konnte, die künstlerische Gestaltung der Gesellschaft ihrer Zeit.

Der Hauptvorteil der malerischen Orientierung lag nicht darin, daß die Modelleure in Bildern und Stichen Vorlagen fanden, die sich in die Plastik übertragen ließen. Die entscheidende Neuerung war für den Porzellanstil die aus der Malerei übernommene unbefangene Wiedergabe der Zeittracht. Daß die Modekleidung auch in ihren extravaganten Formen ein dankbares Motiv für die Plastik sein konnte, hatten die Barockbildhauer vor Kändler kaum erkannt. Seit die Renaissance den im Mittelalter weniger beachteten Unterschied zwischen der historischen und der zeitgenössischen Tracht zum allgemeinen Bewußtsein gebracht hatte, war die Monumentalskulptur, von Epitaphien abgesehen, scheu um die Modekleidung herumgegangen. Sie zog die antike Gewandung vor oder was jeweilig dafür angesehen wurde, weil diese den Dargestellten über die Zeitgenossen emporhob, oder wenn sie realistisch genug war, sich der Zeittracht zu nähern, so mußte wenigstens ein entschieden kriegerisches Kleid den Helden kennzeichnen. Dieser heroisierende Stil ist noch in den Vorstufen der Meißener Plastik zu spüren: die Statuetten Augusts des Starken aus der Böttgerzeit sind trotz kleinsten Maßstabs imperatorenhaft wie Barockdenkmäler gebildet. Erst als die Porzellanplastik in der kleinen bemalten Figur ihre materialgerechte Aufgabe erkannte und mit der Größe auch das heroische Pathos mied, konnte sie sich über die Bedenken der großen Skulptur hinwegsetzen und wie die Malerei ohne Hemmung dem Gefallen an den malerischen Erscheinungen der Mode Ausdruck geben. An die Darstellung der höfischen und der Theaterkleidung schlossen sich bald die Volkstrachten und die exotischen Kostüme. Bis hart an den Klassizismus heran haben die besten Modellmeister die Zeittracht mit Liebe und Verständnis behandelt, so daß fast ein halbes Jahrhundert der Modengeschichte sich mit deutschen Porzellanfiguren vorführen ließe, nicht so lückenlos zwar, wie mit den Bildern der Modenjournale, aber unvergleichlich künstlerischer. Zweifellos haben gerade diese antiklassischen Kostümfiguren der Porzellanplastik Winckelmanns absprechende Bezeichnung als »lächerliche Puppen« und die ungeteilte Mißachtung der klassizistischen Folgezeit zugezogen. Aber dieselben Figuren sind es auch, die in der Gegenwart wieder als die dem Porzellan eigentümlichsten Schöpfungen für die Anerkennung der ganzen Kunstgattung erfolgreich geworben haben. Sie rechtfertigen am ehesten den Ruf der Porzellanplastik, treue und lebensvolle Spiegelbilder der Gesellschaft ihrer Zeit zu geben.

Dieses Lob ist allerdings nur mit einer gewissen Einschränkung zutreffend, da die Absicht der Porzellanbildner nicht von vornherein auf die Darstellung des wirklichen Lebens gerichtet war. Ihre Phantasie ist am stärksten durch das Theater befruchtet worden. Die Meißener Fabrik, die zuerst die Zeittracht in die Plastik einführte, diente einem Hofe, der Opern, Festzüge und Maskeraden mit der Wichtigkeit von Staatsaktionen behandelte. Während es aber von vielen Sèvresmodellen genau überliefert ist, welche Theaterstücke oder Rollen sie verkörpern, sind solche Angaben für die deutschen Porzellanfiguren leider nicht vorhanden. Daher ist nur bei den bekannten Typen der italienischen Komödie (Tafel 4, 6, 7), den Harlekinen, Kolombinen, Pantalonen und wie sie alle heißen, die Herkunft von der Bühne ohne weiteres ersichtlich. Es ist aber sehr wahrscheinlich, daß die Liebesgruppen der Damen im Reifrock und der Kavaliere in höfischer Kleidung, die den ersten Höhepunkt der deutschen Porzellanplastik bezeichnen, in der Mehrzahl gleichfalls als Darstellungen aus der Oper und dem Schauspiel gedacht waren. Bei der Reifrockgruppe auf Tafel 1 und manchen anderen Modellen ist das durch Kupferstichvorlagen nachzuweisen, zuweilen kennzeichnet die »spanische« Tracht (T. 5) die Theaterfigur. In ihrer vornehmeren Haltung vertreten diese Reifrockgruppen das französische Theater im Gegensatz zu der Ausgelassenheit der italienischen Komödianten. Der enge Zusammenhang der meisten Modenfiguren mit der Bühne läßt sich auch bei den späteren Porzellanmanufakturen von Höchst, Nymphenburg, Frankenthal, Fulda und Wien noch verfolgen, er schwindet erst mit dem Ausleben des Rokoko.

Den ersten Schritt zur plastischen Auswertung der Moden hat der Meißener Modellmeister Johann Joachim Kändler getan, dessen Bedeutung für die ganze Kunstgattung kaum hoch genug angeschlagen werden kann. Als der junge Bildhauer im Jahr 1731, mit dem neuen Material nicht vertraut, in die Meißener Manufaktur eintrat, mußten Weg und Ziele der Plastik erst gesucht werden, zwei Jahrzehnte später hatte er das deutsche Porzellan vom ostasiatischen Vorbild losgerissen und für die Plastik fast alle Darstellungsgebiete erobert, auf denen die späteren Meister weitergearbeitet haben. Der vielgestaltigen Menge von Komödianten und Hofleuten, Göttern und Heiligen, Allegorien und Tieren, Schäfern und Handwerkern, die Kändler zwischen 1735 und 1750 mit vollströmender Erfindung und sicherer Gestaltungskraft hervorbrachte, konnten seine Nachfolger an inhaltlich neuen Motiven nur noch wenig hinzufügen. Bevor eine der jüngeren Porzellanfabriken mit Figuren herauskam, war von seinem Werk der beste Teil, die Barockplastik, bereits vollendet.

Kändler ist zwar die ganze Rokokoperiode hindurch und länger, bis zu seinem Tod 1775 Modellmeister geblieben. Allein so gut er sich auch noch mit dem Rokoko abzufinden wußte, seine Kraft wurzelte doch im Barock und es ist bezeichnend, daß er noch im Alter, als er die im Schloß Oranienbaum bei Petersburg erhaltene Folge mythologischer Gruppen für den russischen Hof ausführte, wiederum auf die plastischen Motive seines vor 1740 entworfenen Schwanenservices zurückgriff. Als Barockbildhauer suchte er vornehmlich durch ausdrucksvolle Bewegung seine Werke lebendig zu gestalten. Dazu genügte ihm eine ziemlich summarische Modellierung der Figuren und der Gewänder, deren Draperie an die Steinskulptur erinnert. Auf jene äußerste Feinheit der Durchbildung, die im Rokoko die Figuren Bustellis und später die Arbeiten Melchiors und Grassis auszeichnet, hat Kändler noch wenig Wert gelegt, er konnte davon eher absehen, weil seine Kleinplastik auf die Ergänzung durch eine eingehende und starke Bemalung berechnet war.

Die farbige Ausstattung der Meißener Barockplastik vor 1750 ist unübertroffen geblieben, dank der unvergleichlich reichen Schmelzfarbenpalette, die die Manufaktur dem Leiter ihrer Malerei Herold verdankte. Daß diesem auch die Bemalung der Plastik unterstellt war, ist nach der Arbeitsteilung innerhalb der Manufaktur anzunehmen, ungeklärt aber ist noch die Frage, ob nicht die Bildhauer, Kändler vor allen, selbst die Art der Bemalung ihrer Figuren und Gruppen angegeben haben. Es spricht manches dafür, daß Kändler, der immer bemüht war, seinen Stil Herold gegenüber durchzusetzen, auch in diesem Punkt maßgebend blieb. Die Bemalung der Barockfiguren, abgesehen von der für nicht tadellose Exemplare gebräuchlichen schlichten Färbung (vgl. T. 4), ist nicht nur auffallend kraftvoller und üppiger als die gleichzeitige Gefäßmalerei, sie enthält auch für die Musterung der Gewänder eigentümliche Ornamente, die nur in der Staffierung der Plastik vorkommen und auch nur solange, als der Stil Kändlers vorherrschend blieb. In anderen Manufakturen ist die Einwirkung der Modellmeister auf die Bemalung ihrer eigenen Plastik ganz deutlich: in Höchst bedeutet das Auftreten Melchiors einen entschiedenen Stilwechsel auch in der Figurenstaffierung und ähnlich steht es in Wien unter der Leitung von Anton Grassi und in Nymphenburg unter Bustelli. In Frankenthal haben die dem Johann Friedrich Lück zugeschriebenen Figuren in der Bemalung viel Gemeinsames mit den in Höchst gefertigten Arbeiten desselben Modelleurs. Da aber nur dieser und nicht sein Maler an beiden Orten tätig war, so bleibt nur die Erklärung, daß auch hier der Plastiker die Art der Bemalung bestimmt hat.

Kändler ist lange ein Sammelname für die Meißener Plastik gewesen, bis genaue Untersuchungen des alten Formenvorrats und der Akten eine übersichtliche Scheidung der Werke des Meisters und seiner Mitarbeiter herbeiführten. An der Menge und Bedeutung der Barockfiguren Kändlers gemessen, ist die selbständige Leistung der vor 1750 neben ihm arbeitenden Bildhauer ziemlich bescheiden. Eine wertvolle Kraft war Johann Friedrich Eberlein, der von 1735 bis 1749 im Dienste der Manufaktur stand und zur Blüte der Porzellanplastik redlich beigetragen hat. Er hat in seinem Werk einige vortreffliche Trachtenfiguren, wie die Polin im Reifrock und die Spitzenklöpplerin, aufzuweisen, die allerdings eng den Spuren des führenden Meisters folgen. Freier entfaltet sich seine Kunst in mythologischen und allegorischen Darstellungen, bei denen er weibliche Akte und Amoretten zur Geltung bringen konnte. Für die figürliche Ausstattung des Schwanenservices, das von 1737 bis 1741 ausgeführt wurde und den Sieg des Kändlerstils entschied, ist die Hilfe Eberleins ausgiebig herangezogen worden. Dabei fand er Gelegenheit sein Meisterstück zu gestalten, die schalentragende Nereide auf Tafel 10, die eine der glücklichsten Lösungen für die Verwendung der Porzellanplastik als Tafelgerät geblieben ist.

Zu dem Weltruf der sächsischen Porzellanplastik haben mehr als die immerhin seltenen Barockarbeiten Kändlers die weit verbreiteten Rokokofiguren beigetragen. Genau um die Mitte des 18. Jahrhunderts setzte in Meißen der neue Stil ein, nachdem Kändler mit dem von 1748 bis 1750 für Ludwig XV. ausgeführten Spiegelrahmen den Übergang vollzogen hatte. Es war die Zeit, in der Meißen den Wettbewerb der jüngeren Porzellanfabriken zu spüren bekam und durch einen großen Vorrat marktgängiger Modelle einen weiteren Abnehmerkreis zu gewinnen suchte. Es galt nicht mehr die Anerkennung eines kunstsinnigen Hofes zu erringen, sondern dem Geschmack der unbekannten Menge entgegenzukommen. Die natürliche Folge war eine Zunahme der Durchschnittsleistungen. Bei aller Anerkennung für die anmutigen Reize der gefällig bewegten Rokokofiguren ist es daher nicht leicht, aus ihrer großen Zahl einzelne Stücke herauszugreifen, die neben den Meisterwerken der Barockzeit mit Ehren bestehen können oder gar eine Steigerung des plastischen Vermögens bedeuten. Gerade von den besten Rokokofiguren eignen sich manche nicht zur Abbildung, weil ihre gewundene Haltung und bewegte Draperie sich keine klare Schauseite abgewinnen läßt. Obwohl man damit der Meißener Rokokoplastik, die mit ihrem Formenreichtum fast alle anderen deutschen Porzellanfabriken befruchtet hat, nicht ganz gerecht wird, müssen in diesem Zusammenhang doch die Schäferin Kändlers und der

Frühling von Elias Meyer als Beispiele der Gattung genügen (T. 11 und 12). Der Bildhauer Friedrich Elias Meyer war an Stelle des 1749 verstorbenen Eberlein nach Meißen gekommen und hat sich hier als ein geschickter Rokokomeister von eigenem Gepräge bewährt. Allein seine langgestreckten und auffallend kleinköpfigen Gestalten fanden nicht den Beifall Kändlers, dessen Gegnerschaft sein Wirken beengte. Er folgte daher 1761 einem Rufe nach Berlin, wo ihm als leitender Modellmeister ein erfolgreicheres Schaffen in Aussicht stand.

Die vollkommenste Verkörperung des reifen Rokoko hat nicht mehr Meißen, sondern die bayrische Manufaktur Nymphenburg aufzuweisen, deren Aufstieg einsetzte, als in Meißen schon die Ermattung begann. Die Schönheit der Nymphenburger Rokokofiguren (T. 13—19), deren Meister nahe daran ist, Kändler den Rang abzulaufen, bedarf keiner Erläuterung. Nirgends sonst ist im Porzellan der Ausdruck des Gesichts und der Gebärden so sprechend und lebendig, die Modellierung so virtuos dem blanken, spiegelnden Material angepaßt. Der Schwung der Bewegung und die Grazie der Haltung scheinen die Grenzen zwischen Schreiten und Tanzen zu verwischen. Daß der erste Figurist in Neudegg und Nymphenburg, Franz Anton Bustelli, diese bestrickenden Meisterwerke geschaffen hat, ist durch ein halbes Dutzend Figuren, die sein Monogramm F. B. tragen, einwandfrei erwiesen. Sonst ist von seinem Leben bisher nur wenig bekannt geworden. Seine kurze Tätigkeit als Modellmeister der kurfürstlichen Fabrik fällt in das Jahrzehnt der Blüte des deutschen Rokoko, zwischen 1755 und 1765. Daß die Ludwigsburger Fabrik um 1760 sich vergeblich bemühte, ihn für sich zu gewinnen, und daß manche seiner Modelle in Kelsterbach, Frankenthal und Ansbach nachgeahmt wurden, sind die einzigen überlieferten Zeichen der Anerkennung seiner Kunst bei den Zeitgenossen.

In seinem Stoffkreis folgte Bustelli dem Vorgang Meißens, ohne jedoch bestimmte Motive nachzuahmen. Den Kern seines Werkes bilden die vielfach als Tänzer angesehenen Gestalten der italienischen Komödie und Modefiguren, bei denen er den unplastischen Reifrock trotz der monströsen Rokokoform mit gleichem Erfolg wie Kändler künstlerisch bewältigt. Wahrscheinlich gehören auch diese Figuren, die ihren Dialog in bühnenmäßiger Frontstellung (T. 13 und 14) absolvieren, zum Theater. Dann folgen Liebesgruppen in der Zeittracht, Münchener Marktfiguren, Chinesen; das Mythologische hat er lediglich in der Form von Amoretten behandelt. Seine Gestaltung blieb vom Meißener Einfluß gänzlich unberührt; auch die realistischer gehaltene Bemalung geht ihren eigenen Weg. Die spezifische Gebärdensprache, das Temperament und die ausgelassene Be-

wegtheit der italienischen Komödianten hat Bustelli mit einer so erstaunlichen und in Deutschland ungewöhnlichen Echtheit wiedergegeben, daß daraus auf eine italienische Ausbildung des Künstlers geschlossen worden ist. Vergleicht man jedoch seine Porzellanfiguren mit gleichzeitigen Werken der Münchener Bildhauer, insbesondere mit Ignaz Günthers Schmerzensmutter in Starnberg und der heiligen Notburga in Rott am Inn, so wird sofort Bustellis engster Schulzusammenhang mit der bayrischen Rokokoskulptur ersichtlich. Die Ähnlichkeit ist bei den Amoretten und kirchlichen Gestalten (T. 19), die auch die Großplastik verwendet, am größten, läßt sich aber auch bei den Profanfiguren feststellen. Jene scharfen Wendungen und Neigungen der Köpfe, durch die Bustelli den Ausdruck des momentanen Affekts zu steigern versteht, sind bei zahlreichen Heiligenfiguren Ignaz Günthers genau so zu finden. Das gilt auch für die eigentümlich schnittige Gewandbehandlung, in der Bustelli den meisten Porzellanplastikern, auch Kändler, überlegen ist. Er liebt es, einen scharfen Faltengrat durch eine Reihe kleiner Faltenmulden zu begleiten und in die Flächen überzuleiten. Diese Art scheint eigens für das spiegelnde Porzellan erfunden, ist aber dennoch als ein Schulgut der Münchener Rokokobildhauer aus der Holzschnitzerei herübergenommen.

Als Bustelli Porzellanfigurist wurde, ist er nicht gleich mit dem kleinen Maßstab zurechtgekommen. Am Anfang seines Werks stehen einige Figuren und Gruppen mit rundlichen Sockeln, Damen in der Zeittracht und Kavaliere von unnatürlicher Schmalbrüstigkeit und unsicherer Haltung. Außerhalb des Bayrischen Nationalmuseums ist nur wenig davon erhalten. Sie sind als des Meisters nicht würdig Bustelli abgesprochen worden. Mit Unrecht, denn die Köpfe sind bereits genau dieselben wie auf seinen nächstjüngeren Figuren mit den gradlinig beschnittenen Sockeln (T. 13, 14). Zudem findet sich eine der Reifrockdamen Bustellis noch mit einem der primitiven, schwankenden Kavaliere zu einer Gruppe verbunden. Trotz einiger Unbeholfenheit ist der Stil Bustellis auch in diesen ersten Versuchen schon zu erkennen, die volle Freiheit hat er erst in den Figuren mit geschweiften Rokokosockeln erreicht.

Die Wiener Porzellanfabrik hat während ihrer Barockperiode unter Du Paquier an Plastik nichts Nennenswertes zuwege gebracht. Erst als kaiserliche Anstalt seit 1744 nimmt sie, ihrer höheren Pflichten bewußt, auch diese Aufgaben in Angriff und kommt bei großer Fruchtbarkeit sehr bald zu einem wienerischen Manufakturstil, der weniger in den mythologischen Vorwürfen als in den Kostümfiguren sich äußert. Der Wiener Fabrik wird eine starke Abhängigkeit von Meißen nachgesagt, das ist jedoch für die Plastik nur insofern richtig, als sie

verschiedene Meißener Modelle, durch deren Erfolg verlockt, nachgeahmt hat. Bei ihren eigenen Modellen jedoch, und das ist die größte Mehrzahl, war die Gestaltung durchaus frei und unabhängig. Man spürt den Genius loci der Kaiserstadt, die in Kleidungsfragen seit alters einen guten Ruf hatte, in der treffenden und reizvollen Darstellung der Mode. Dabei suchten die Wiener Porzellanbildner neben den Ballett- und Theaterfiguren die normalen Erscheinungen der bürgerlichen Kleidung und der Volkstracht künstlerisch zu gestalten. Sie sind darin auch kaum übertroffen worden.

Leider liegt die Meisterbestimmung für die Wiener Figuren, wenigstens der Rokokozeit, noch sehr im Dunkeln. Im Jahr 1747 wurde Johann Joseph Niedermeyer, vorher Lehrer an der Kunstakademie, als Modellmeister angestellt; er blieb im Amt bis zu seinem Tod im Jahr 1784, seit 1778 als Künstler ersetzt durch seinen Nachfolger Anton Grassi. Schon im Jahr 1750 wurde ein zweiter Modellmeister berufen, weil Niedermeyer mit der Aufsicht über die Fabrikation und mit der Korrektur der modellierten Stücke zu stark in Anspruch genommen war, so daß »er nicht auf neue Inventionen fürdenken könne«. Der mit großen Erwartungen aus Dresden geholte Elfenbeinschnitzer Ludwig Lück bewährte sich in Wien so wenig wie 1729 in Meißen und wurde vor 1752 wieder entlassen. Aus einigen bezeichneten Figuren Lücks von schwerem Stil ist zu ersehen, daß die Fabrik an ihm nichts verloren hat.

Es käme somit für die ganze Rokokoperiode bis zum Eintritt Grassis als erfindender Künstler nur Niedermeyer in Betracht, und es besteht daher die Neigung, den bedeutendsten Teil der Wiener Plastik dem leitenden Modellmeister zuzuschreiben. Nun zeigen sich aber gerade in der Frühzeit um die Mitte des Jahrhunderts so stark verschiedene Stilrichtungen, daß man sie nicht ohne Bedenken unter einen Hut bringen kann. Niedermeyer hat für seinen Nachruhm schlecht vorgesorgt, indem er seine Bezeichnung »Joh. Jos. Niedermeyr inv.« nur auf zwei Stücken aus einer Folge von mythologischen Gruppen angebracht hat, die nicht einmal von ihm erfunden, sondern nach bekannten italienischen Modellen von Giovanni da Bologna und anderen ausgeführt sind. Mehrere Stücke davon tragen noch die farblos eingepreßte Marke, die seit 1749 durch die Blaumarke ersetzt worden ist. Sie bezeichnen also den Beginn seiner Tätigkeit als Porzellanplastiker; es sind solide, aber kalt akademische Bildhauerarbeiten, die zu den gleichzeitigen Modefiguren aus der Frühzeit der Wiener Fabrik den größten stilistischen Gegensatz bilden. Der Stil Niedermeyers läßt sich weiterhin verfolgen in einer Reihe von Neptunstatuetten, Flußgöttern und Amoretten,

die mit Delphinen und Hippokampen verbunden sind und anscheinend zusammen einen Tafelaufsatz gebildet haben. Darauf folgt um 1760 die Reihe von olympischen Götterpaaren, auf Rokokosockeln unter Bäumen sitzend, in einer schon wesentlich freieren, dem Porzellan angemessenen Gestaltung. Von diesen mythologischen Rokokogruppen kann man mit einigem guten Willen den Übergang finden zu der späteren Art der Wiener Trachtenfiguren, Liebes- und Theatergruppen, Straßenverkäufern, Jahreszeiten und ähnlichem, die bis an die Jahre um 1775 heran-kommen. Das ist die bekannteste Gattung der Wiener Plastik, die Frauen mit etwas hochmütig getragenen Köpfchen, die männlichen Figuren knabenhaft rundlich, mit auffallend kindlichen Puppenköpfen. Hierher ist die sitzende Lautenspielerin auf Tafel 24 zu rechnen.

Es besteht eine unverkennbare Stilverwandtschaft zwischen diesen späteren Trachtenfiguren und ihren schlankeren, feingliedrigen Vorläufern aus den Jahren um 1750, die hier durch die ballettmäßige Winzerin und das Jägerpaar auf Tafel 22 und 23 vertreten sind. Sie gehen ohne scharfe Grenzen ineinander über; die Ähnlichkeit ließe sich dadurch erklären, daß die ältesten Typen fortdauernd als Muster gedient haben. Jedenfalls ist es schwer, in diesen leichten und zier-lichen Modefiguren, die schon vor 1749 auftreten, die Hand Niedermeyers zu erkennen, der in denselben Jahren die akademischen Herkulestaten bezeichnet hat. Sucht man den Anfang der Wiener Zeittrachtfiguren, so kommt man auf die bereits im Verkaufsbuch von 1749 erwähnten »Kanapeegruppen«, die wegen ihrer Seltenheit zwar wenig bekannt sind, aber selbst neben Kändler und Bustelli sich sehen lassen können. Es sind Damen im Reifrock und Kavaliere, auf einem Sofa musizierend oder mit dem Schoßhund spielend. Das hierher gehörige Duett auf Tafel 20 ist wegen seiner starken Anlehnung an Watteau nicht sehr bezeichnend für den Meister der Kanapeegruppen, zeigt aber doch seine Kunst, die Figuren in ungezwungener Haltung zu gruppieren. Nicht viel häufiger als die Gruppen sind die Einzelfiguren dieses Modelleurs: Damen im Gesellschafts-kleid, mit oder ohne Reifrock, Kolombinen, eine Spinettspielerin, ein Stuben-mädchen mit dem Schokoladentablett, vor 1749, also bald nach Liotards be-rühmtem Bild entstanden. Die Mehrzahl ist ohne Sockel gearbeitet, wie die Dame mit dem Miniaturbild auf Tafel 21. Auch die erste Ausgabe der Jägerin auf Tafel 23 erscheint in dieser Reihe noch ohne Sockel.

Die Kopftypen der Kanapeegruppen und die Natürlichkeit ihrer Stellungen und Bewegungen sind auch einer noch älteren Folge von Parforcejagdgruppen in so hohem Maße eigen, daß man mit hoher Wahrscheinlichkeit auf den-

selben Modelleur schließen muß. Damit scheidet Niedermeyer für den frühen Teil der Wiener Rokokoplastik aus, denn mehrere Stücke der Parforcejagd, namentlich die Reiterin, sind nachweislich schon um 1745, also vor dem Eintritt Niedermeyers, ausgeführt worden. Der Name des unbekannten Künstlers, der für den Ruhm der Wiener Plastik vor Grassi offenbar beträchtliches geleistet hat, muß unter den Bossierern gesucht werden, da es neben Niedermeyer, von dem nur vorübergehend beschäftigten Lück abgesehen, keinen Modellmeister gegeben hat. Es kann nur der Bossierer Leopold Dannhauser in Betracht kommen, der vom Beginn der kaiserlichen Zeit bis 1786 zur Manufaktur gehörte und nach Auskunft der Akten weniger mit der handwerklichen Bossiererarbeit, als vielmehr mit der Anfertigung neuer Modelle beschäftigt war. Daß auf der sockellosen Frauenfigur Tafel 21 sich sein eingeritztes Monogramm L. D. findet, ist immerhin zu beachten.

Bei den Werken Anton Grassis, der dreiundzwanzigjährig als Gehilfe Niedermeyers 1778 an die Porzellanfabrik kam und von 1784 bis 1807 ihr künstlerischer Leiter blieb, bestehen keine Zweifel über den Urheber, obwohl an bezeichneten Stücken außer zwei lebensgroßen Porzellanbüsten nur eine Gruppe bekannt ist. Er beginnt eine neue Stilrichtung, die Abkehr vom Rokoko und den Übergang zum Klassizismus. Als Vertreter des Louis XVI.-Stils steht er auf derselben Entwicklungstufe wie sein Zeitgenosse Melchior in Höchst, ihre Werke zeigen daher, ohne von einander abhängig zu sein, eine Stilgemeinschaft, die auch in der gleichartigen Bemalung zum Ausdruck kommt. Zuerst ist an seinen Modellen noch der Einfluß des von Ludwigsburg nach Wien übersiedelten Modellmeisters Wilhelm Beyer bemerkbar, bei dem Grassi als Bildhauer gearbeitet hatte. Der sitzende Kavalier auf Tafel 25 wiederholt genau die Stellung einer Hirtenfigur Beyers, und noch bei seiner Biskuitstatuette Josefs II. ist Grassi diesem Modell gefolgt. Auch seine bezeichnete Bacchantengruppe von 1781 erinnert nebst ihren kleineren Seitengruppen noch an seinen Lehrer. Aber dessen Einwirkung ging doch nicht sehr tief, stärker war für ihn die Wiener Schule und die künstlerische Tradition seiner Manufaktur. Er nimmt das Motiv der Dannhauserschen Kanapeegruppen wieder auf und hat damit dank seinem Verständniß für vornehme Gelassenheit in Bewegung und Ausdruck seine schönsten Erfolge erreicht (T. 26 und 27). Die sehr getreue aber völlig unaufdringliche Wiedergabe der Tracht und die höchst eingehende plastische Durchbildung führen seine Gesellschaftsgruppen bis an die Grenze einer noch dekorativen Porzellanplastik, Grassi ist auch, vielleicht angeregt durch die englische Bildnis-

malerei, auf dem Weg der Individualisierung bis zu plastischen Familienporträts, wie der Gruppe des Erzherzogs Leopold und seiner Angehörigen, fortgeschritten.

Die Frage nach den Meistern der Rokokoplastik ist auch in Ludwigsburg noch nicht ganz gelöst, namentlich der Modelleur der zierlichen Ballettfiguren noch unbekannt. Sicher aber ist, daß von den verschiedenen Modelleuren der herzoglichen Fabrik, die annähernd fünfhundert Modelle aufzuweisen hat, allein der Bildhauer Wilhelm Beyer in die erste Reihe der deutschen Porzellanplastiker gehört. Diese Stelle konnte ihm nur dadurch bestritten werden, daß ein sehr erheblicher Teil seiner Modelle, soweit sie nicht durch seine eigenen Veröffentlichungen unanfechtbar beglaubigt sind, ohne Rücksicht auf ihren stilistischen Zusammenhang auf mehr oder minder imaginäre Meisternamen aufgeteilt worden ist. Es geht aber nicht an, einen Künstler, dessen Lehrzeit um die Mitte des 18. Jahrhunderts fällt und dessen Modellmeisterarbeit schon um 1760, mitten in der Blüte des deutschen Rokoko, anhebt, lediglich nach seinen späteren klassizistischen Werken zu beurteilen. Beyer ist allerdings innerhalb der deutschen Porzellanplastik der früheste Vertreter einer klassizistischen Richtung, aber doch nicht unabhängig von der Stilentwicklung seiner Zeit. Es ist auch nicht schwer, von den gesicherten Modellen ausgehend, seine Rokokowerke zu erkennen. Sein Stil hat sehr ausgeprägte Eigenheiten, auch Schwächen. Viele Figuren sind kopfhängerisch, und je antikisierender die mythologisch-allegorischen Motive werden, um so ausdrucksloser sind die Gesichter. Aus der italienischen Barockskulptur stammt seine Neigung für Kontrapostbewegungen, die ihn dazu verführt, besonders gewundene und verhängte Stellungen öfters zu wiederholen. Die Ariadne und die Spinettspielerin (T. 30 und 31) sind ein Beispiel, wie dieselbe Haltung des Oberkörpers in ganz verschiedenen Vorwürfen wiederkehrt. Für die Darstellung der Modekleidung um ihrer selbst willen hatte Beyer, als er nach acht römischen Lehrjahren zur Porzellanfabrik kam, keinen Sinn mehr. Ist die Zeittracht nicht zu umgehen, wie bei seinen Rokokogruppen und der großen Folge sitzender Musikanten (T. 31), so hilft er sich mit einer künstlermäßig arrangierten Kleidung. Daß die Musikantenfolge von Beyer herrührt, kann nicht bezweifelt werden, da mehrere Figuren daraus in derselben Stellung unter seinen sicheren Aktfiguren vorkommen. Die Musikanten stellen die Verbindung her mit den stattlichsten Rokokogruppen der Ludwigsburger Fabrik: einer figurenreichen Allegorie des Herbstes, Liebespaaren in Jäger- und Hirtentracht unter Bäumen oder Rokokolauben, lauter Modellen, die nicht bloß

die für Beyer kennzeichnenden Bewegungsmotive, sondern auch die eigentümliche Gewandung der Musikanten mit den gesuchten Entblößungen durch offene Hemden und herabgeschobene Strümpfe aufweisen. Die manieristischen Schwächen Beyers werden durch Vorzüge reichlich aufgewogen. Trotz mancher Anlehnungen an die Antike ist die Zahl seiner völlig selbständigen Schöpfungen erstaunlich groß; in der lebensvollen Durchbildung des Nackten hat er unter den deutschen Porzellanplastikern nicht seinesgleichen. Das ist an der schön bewegten Fischerin (T. 28), der Ariadne und der meisterhaft komponierten Satyrgruppe (T. 29) selbst in der Abbildung noch zu erkennen. Die überragende Bedeutung Beyers für Ludwigsburg erhellt aus der Tatsache, daß die Manufaktur nach seinem Abgang im Jahr 1767 nichts Bedeutendes an Plastik mehr hervorgebracht hat. Die Modelle Beyers wurden als ihr bester Besitz noch lange in abgeschwächten oder verkleinerten Ausgaben wiederholt; von dem vielgerühmten Bildhauer Lejeune, der in den siebziger Jahren ihn ersetzt haben soll, ist noch nicht eine einzige Porzellanfigur nachgewiesen.

Das Werk Johann Peter Melchiors ist dank seiner in jedem Stück leicht erkennbaren Formensprache fester umrissen als das der meisten seiner Fachgenossen. Mitwelt und Nachwelt haben die liebenswürdige Kunst des Meisters bereitwillig anerkannt, der in der Kleinplastik auch als Porträtist sein Genügen fand und trotz der französischen Schule deutsches Empfinden bewahrte. Er war eine Anima candida, und es ist bezeichnend, wie sehr in seinem Werk die Liebesgruppen und Theaterfiguren hinter den Kinderdarstellungen zurücktreten. Daß er in hohem Maße von Boucher beeinflußt ist, namentlich in der Gewandbehandlung, kann nicht geleugnet werden. Melchior muß in seiner Pariser Lehrzeit der Manufaktur von Sèvres, die ihn beim Ablauf seiner Höchster Wirksamkeit in ihren Dienst zu ziehen versuchte, nahegekommen sein. Ihrer Biskuitplastik, an der Frankreichs beste Kräfte mitarbeiteten, verdankte er die vollendete Sicherheit und gewissenhafte Sorgfalt der Modellierung. Zwanzig Jahre der Mittelmäßigkeit hatte die Höchster Porzellanfabrik hinter sich, als Melchior sie zu Ruf und Ansehen brachte. Er blieb hier von 1766 bis 1779. Sein Eintritt schloß die Rokokoperiode der Höchster Plastik ab. Dem Klassizismus aber stand er ferner als Wilhelm Beyer, obwohl dessen Porzellanarbeit schon zu Ende ging, als Melchior anfing. Er blieb mit seinen Hirten, Kindern, Türken und Chinesen, die auch auf Boucher zurückweisen, im überlieferten Stoffkreis, und selbst seine mythologischen Gestalten, wie die Venus und die Minerva (T. 33 und 36), haben in ihrer starken Bewegtheit und flatternden Draperie mehr vom Rokoko

als von der Antike. Erst am Ende seiner Frankenthaler Zeit und in Nymphenburg ist Melchior zum strengen Klassizismus übergegangen.

Die Höchster Rokokoplastiker sind durch Melchiors Überlegenheit überschattet worden. Die Anfänger um 1750 können hier unberücksichtigt bleiben; nur der Vorgänger Melchiors, der gegenwärtig Johann Friedrich Lück genannt wird, verdient volle Beachtung. Er beginnt in Höchst noch recht unbeholfen, offenbar als Anfänger, mit kurzen gedrungenen Figuren in der Zeittracht, Liebesgruppen unter Lauben aus wild geschweiften Roccaillen, erreicht aber bald mit den zwei Ballettänzern (T. 32) eine hohe Stufe der Vollendung.

Es steht fest, daß der ansehnlichste Teil der Rokokoplastik der Frankenthaler Manufaktur aus der Hanongzeit und den ersten Jahren der kurfürstlichen Periode vor dem Auftreten Konrad Lincks, also vor und nach 1760, von demselben Höchster Modelleur geschaffen ist. Der Beweis liegt nicht darin, daß einige seiner Höchster Modelle auch in Frankenthal vorkommen; entscheidend ist vielmehr, daß die neuen Frankenthaler Modelle seinen Stil mit allen Vorzügen und Schwächen weiterführen: sie haben dieselben gedrungenen Gestalten mit den gleichen Köpfen, vollkommene Übereinstimmung in der Behandlung des Zeitkostüms und in den aus Roccaillen aufgebauten Lauben und Sockeln. Seine Erfindungsgabe erweist sich in Frankenthal als außerordentlich ergiebig und mit der rasch zunehmenden Arbeit hebt sich sein Können. Seine Figuren gewinnen eine freiere Haltung, wie das Bauernpaar auf Tafel 37 zeigt. Die mythologischen Modelle sind dagegen unerfreulich, da ihm für Aktfiguren die künstlerische Schulung abging; auch in der Kunst der Gruppierung bleibt er hinter den großen Modellmeistern von Meißen, Wien, Nymphenburg weit zurück, obwohl er eine Menge Gruppen modelliert hat. In den Einzelfiguren sind die Mängel seiner Vorbildung weniger zu bemerken; mit den nach Lancret ausgeführten Tänzerinnen Sallé (T. 38) und Camargo nebst ihren Partnern sind ihm die wirkungsvollsten Stücke der ganzen Frankenthaler Plastik geglückt.

Die Identifizierung mit Johann Friedrich Lück ist nur eine Vermutung, da keine bezeichnete Figur bekannt ist; sie hat aber viel für sich. Lück, der Sohn eines Dresdener Bildhauers, war 1741 in Meißen als Bossierer angenommen worden und entfloh 1757 nach Frankenthal. Es muß angenommen werden, daß er zunächst in Höchst eintrat, obwohl die Akten seinen Namen nicht nennen. Für die Zahl seiner Höchster Modelle würde ein Jahr genügen. Seit 1758 ist er in Frankenthal und 1764 hat man ihn in Meißen wieder in Gnaden aufgenommen, wo er als Vorsteher der Bossierer und Former 1797 gestorben ist.

Als Modelleur hat er dort keinerlei Spuren hinterlassen, obwohl zur Zeit seiner Rückkehr in Meißen trotz der Berufung des überschätzten Acier an erfindungsreichen Figuristen kein Überfluß war.

Als der Kurfürst Karl Theodor 1762 die Fabrik in Frankenthal übernahm, wurde der Hofbildhauer Konrad Linck berufen, der wieder auf die Höhen der Porzellankunst hinaufführt. Obwohl er schon vier Jahre später wieder nach Mannheim zurückkehrte, hat er doch noch weiterhin nicht bloß Zeichnungen, sondern auch Modelle für die Porzellanfabrik geliefert, denn seine bezeichnete Gruppe mit den Bildnissen des kurfürstlichen Paares vom Jahr 1769 ist offenbar nicht von fremder Hand ausgeführt. Dieses beglaubigte Stück genügt im Verein mit seinen Skulpturen in Schwetzingen und Heidelberg, um seinen Anteil an der Frankenthaler Plastik sicher zu bestimmen. Der Monumentalbildhauer hat sich auch im Kleinen ausgezeichnet bewährt; man kann sogar sagen, daß unter seinen Porzellanfiguren die kleineren, besonders die Musen und die Monate (T. 39), den größeren Stücken, wie der Meleagergruppe T. 41, noch überlegen sind. Linck hat die Zeittracht und Theaterkostüme nicht vermieden; aber die Allegorien liegen ihm, der auch von Falconet gelernt hat, doch näher, weil er hier mit seinem großzügig gerafften, oft massigen Faltenwurf die Feingliedrigkeit der pathetisch bewegten Gestalten durch Kontrastwirkung hervorheben kann.

An den Arbeiten der Fabrik von Fulda kann man sehen, daß selbst für höchst geschätzte Porzellanfiguren eine einwandfreie Plastik nicht für unentbehrlich gehalten wird. Der unbekannte Modellmeister von Fulda wandelt in den Bahnen Melchiors und des Karl Gottlieb Lück, der in Frankenthal auf Konrad Linck gefolgt ist. Er hat auch gegen unveränderte Nachbildung fremder Modelle kein Bedenken getragen. Man kann seinen Figuren eine sehr saubere technische Ausführung, anmutige Köpfe und flotte Kostümbehandlung nicht abstreiten. Aber auch bei den besten Stücken, zu denen das Paar auf Tafel 42 zählt, wird die Steifheit der Haltung nicht ganz überwunden. Für die plastischen Mängel muß außer dem feinen Material die prächtige Bemalung aufkommen, ein Reiz, der freilich in der Abbildung ganz verloren geht.

Der Bildhauer Ernst Heinrich Reichard, von dem die gesamte Plastik der ältesten Berliner Porzellanfabrik Wegelys aus den Jahren 1752 bis 1757 herrührt, ist zwar kein Modellmeister ersten Ranges, er hat aber trotz mancher Entlehnungen aus dem Meißener Formenschatz noch Selbständigkeit genug, um sich hier wenigstens mit einem Werk zeigen zu können. Seine Figuren sind oft derb, aber frisch modelliert und kraftvoll, und darin den Barockarbeiten Kändlers

verwandt. Das bürgerliche Gehaben der Kostümfiguren Reichards ist in der Gruppe auf Tafel 43 besonders deutlich ausgeprägt. Sie ist nicht bezeichnet, hat aber in der Masse, der Gewandung und Bemalung genug Kennzeichen der Wegelyplastik, um die Zuschreibung an Reichard zu rechtfertigen.

Die Plastik der Manufaktur Friedrichs des Großen wird in unserer Zeit, die für ein sicheres aber akademisches Können nicht viel übrig hat, weniger anerkannt, als sie verdient. Sie ist allerdings ziemlich unpersönlich; der Modellmeister Elias Meyer hielt auf einen einheitlichen Manufakturstil und ließ eigenwillige Talente, wie den nur kurz beschäftigten Eckstein, nicht aufkommen. Ohne die Auskunft der Akten würde es recht schwierig sein, die Arbeiten der verschiedenen Künstler auseinanderzuhalten. Die Hauptarbeit hat außer dem Modellmeister selbst sein jüngerer Bruder Wilhelm Christian Meyer, ein vielfach bewährter Bildhauer, geleistet, der 1786 als Direktor der Kunstakademie starb. Elias Meyer folgt anfänglich unter Gotzkowski und weiterhin bis etwa 1765 noch der Meißener Überlieferung; der Schäfer mit dem Dudelsack aus der Elementenfolge (T. 44) gibt ein Meißener Modell mit geringer Veränderung, auch die Chinesen (T. 45) erinnern noch an seine Meißener Figuren. Seit 1766 tritt Wilhelm Christian Meyer in den Vordergrund und bis 1772 hat er in rascher Folge die Mehrzahl derjenigen Modelle geschaffen, auf die die königliche Manufaktur stolz zu sein Grund hat. Sein Vorbild ist die vornehme Kunst der französischen Bildhauerschule Friedrichs II.; ihr Kompositionsschema, die elegante Glätte und statuarische Haltung, kehren in seinen allegorischen Gruppen (T. 47 und 48) wieder. Durch diese Einwirkung der Monumentalskulptur wird die Zeittracht, außer bei Kinderfiguren, in der Berliner Porzellanplastik zurückgedrängt; die beiden Kostümfiguren auf Tafel 46 sind eine vereinzelte Erscheinung und sie verdanken ihre Entstehung wahrscheinlich nur dem Wunsche, das damals noch neue Ziermittel der Porzellanspitzen zur Geltung zu bringen. Nach der Vollendung des figurenreichen Tafelaufsatzes für die Kaiserin Katharina II. hat Wilhelm Christian Meyer für die Berliner Manufaktur nicht mehr gearbeitet; die kurze Blütezeit ihrer Plastik fand damit ihren Abschluß.

TAFELVERZEICHNIS

1. Die Umarmung, Theatergruppe von Kändler, Meißen um 1740 bis 1745. Hoch 20,2 cm.
   Bes. Frau Hermine Feist.
   Ein unbezeichneter französischer Stich zeigt ein Liebespaar in derselben Tracht und Stellung auf der Bühne mit der Unterschrift: Dom Garcie de Navarre.
2. Dame und Kavalier mit Ordensband, von Kändler, Meißen 1744. Hoch 23,5 cm.
   Bes. Prof. Dr. L. Darmstaedter.
3. Die Kußhand, von Kändler, Meißen um 1740. Hoch 14,3 cm.
   Bes. Frau Hermine Feist.
   Die weibliche Figur ist dem Stich »Le Baiser rendu« von Filloeul nach Pater entnommen.
4. Kolombine und Scaramuzzo, von Kändler, Meißen um 1745. Hoch 18 cm.
   Bes. Kunstgewerbemuseum Berlin.
5. Liebespaar, der Kavalier in spanischer Theatertracht, von Kändler, Meißen um 1745. Hoch 19 cm.
   Bes. Frau Hermine Feist.
6. Kolombine und Pantalone, Komödiengruppe von Kändler, Meißen vor 1741. Hoch 16 cm.
   Bes. Frau Hermine Feist.
7. Weibliche Komödienfigur, von Kändler, Meißen um 1740. Hoch 20 cm.
   Bes. Frau Hermine Feist.
8. Der Gänsehandel, von Kändler, Meißen um 1745. Hoch 16 cm.
   Bes. Frau Hermine Feist.
9. Der Mohr mit dem spanischen Schimmel, von Kändler, Meißen 1748. Hoch 32 cm.
   Bes. Erich von Goldschmidt-Rothschild.
10. Nereide aus dem Brühlschen Schwanenservice, von Eberlein, Meißen 1737 bis 1741. Hoch 35 cm.
    Bes. Kunstgewerbemuseum Berlin.
11. Schäferin, von Kändler, Meißen 1750 bis 1760. Hoch 24,5 cm.
    Bes. Kunstgewerbemuseum Berlin.
12. Der Frühling, aus einer Jahreszeitenfolge von Elias Meyer, Meißen um 1755. Hoch 23 cm.
    Bes. Frau Hermine Feist.

13. Herr und Dame im Dialog, Theaterfiguren von Bustelli, Neudegg-Nymphenburg um 1755. Hoch 17 und 16 cm.
    Bes. Prof. Dr. L. Darmstaedter.
14. Kammerzofe und Bedienter, von Bustelli, Neudegg-Nymphenburg um 1755. Hoch 16 cm.
    Bes. Prof. Dr. L. Darmstaedter und Kunstgewerbemuseum Berlin.
15. Weibliche Komödienfigur, von Bustelli, Nymphenburg um 1760. Hoch 20,2 cm.
    Bes. Frau Hermine Feist.
16. Weibliche Komödienfigur mit Fiasco, von Bustelli, Nymphenburg um 1760. Hoch 19,5 cm.
    Bes. Frau Hermine Feist.

17. Kolombine, von Bustelli, Nymphenburg um 1760. Hoch 20,6 cm.
Bes. Frau Hermine Feist.
18. Italienische Komödiantin mit Teller und Löffel (Gegenstück zum Harlekin mit Wickelkind), von Bustelli, Nymphenburg um 1760. Hoch 22 cm.
Bes. Frau Hermine Feist.
19. Maria von einer Kreuzigungsgruppe, von Bustelli, Nymphenburg um 1760. Hoch 36,6 cm.
Bes. Prof. Dr. L. Darmstaedter.

20. Das Duett, unbemalt, wahrscheinlich von Leopold Dannhauser, Wien um 1750. Blaumarke. Hoch 12 cm.
Bes. Kunstgewerbemuseum Berlin.
21. Dame mit einem Bildchen, wahrscheinlich von L. Dannhauser, Wien vor 1749. Hoch 16,7 cm.
Bes. Prof. Dr. L. Darmstaedter.
22. Winzerin im Ballettkostüm, Wien um 1755. Hoch 19,7 cm.
Bes. Kunstgewerbemuseum Berlin.
23. Jäger und Jägerin, Wien um 1755. Hoch 25 cm. (Die ältere Form der Jägerin, ohne Sockel, ist abgebildet im Katalog Karl Mayer, T. 50 und Kat. Gumprecht, T. 37).
Bes. Kaiser Friedrich Museum Berlin.
24. Lautenspielerin, wahrscheinlich von Niedermeyer, Wien um 1760. Hoch 15 cm.
Bes. Frau Hermine Feist.
25. Herr und Dame, von Anton Grassi, Wien nach 1778. Hoch 25 cm.
Bes. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie in Wien.
26. Gesellschaftsgruppe, unbemalt, von A. Grassi, Wien um 1785. Hoch 24 cm.
Bes. Herr Karl Mayer.
27. Handkußgruppe, Biskuit, von A. Grassi, Wien um 1785. Hoch 26 cm.
Bes. Kunstgewerbemuseum Berlin.

28. Fischerin, von Wilhelm Beyer, Ludwigsburg 1760 bis 1765. Hoch 20 cm.
Bes. Kunstgewerbemuseum Berlin.
29. Satyrgruppe, unbemalt, von W. Beyer, Ludwigsburg um 1765. Hoch 23,8 cm.
Bes. Kunstgewerbemuseum Berlin.
30. Ariadne, von W. Beyer, Ludwigsburg um 1765. Hoch 22 cm.
Bes. Kunstgewerbemuseum Berlin.
31. Spinettspielerin und Cellospieler aus der Musikantenfolge, von W. Beyer, Ludwigsburg um 1765. Hoch 19 und 18 cm.
Bes. Frau Hermine Feist.

32. Ballettänzer und Tänzerin, von Joh. Friedrich Lück, Höchst 1757. Hoch 18 und 18,5 cm.
Bes. Kunstgewerbemuseum Berlin.
33. Venus und Amor, von Melchior, Höchst um 1775. Hoch 25,5 cm.
Bes. Kunstgewerbemuseum Berlin.

34. Die erschreckten Kinder, das Mädchen vor einer Schlange fliehend, der Knabe von einem Hündchen angebellt, von Melchior, Höchst um 1775. Hoch 19 cm.
Bes. Frau Hermine Feist.
35. Die chinesische Kaiserin, von Melchior, Höchst um 1770. Hoch 23 cm.
Bes. Kunstgewerbemuseum Berlin.
36. Minerva, unbemalt, von Melchior, Höchst um 1775. Hoch 33 cm.
Bes. Kunstgewerbemuseum Berlin.

37. Bauernpaar, von Joh. Friedrich Lück, Frankenthal um 1760. Hoch 21 cm.
Bes. Frau Hermine Feist.
38. Die Tänzerin Sallé, nach Lancret, von Joh. Friedrich Lück, Frankenthal um 1760. Hoch 22,7 cm.
Bes. Frau Hermine Feist.
39. Der Juni, aus der Monatsfolge von Konrad Linck, Frankenthal um 1765. Hoch 17 cm.
Bes. Kunstgewerbemuseum Berlin.
40. Die drei Parzen auf Wolken, von K. Linck, Frankenthal um 1765. Hoch 24 cm.
Bes. Frau Hermine Feist.
41. Meleager und Atalante von K. Linck, Frankenthal um 1770. Hoch 41,5 cm.
Bes. Kunstgewerbemuseum Berlin.

42. Herr und Dame, Fulda um 1775. Hoch 22 cm.
Bes. Frau Hermine Feist.

43. Ehepaar, wahrscheinlich von Reichard, Berliner Porzellanfabrik von Wegely 1752 bis 1757. Hoch 16,5 cm.
Bes. Staatl. Altertumssammlung in Stuttgart.
44. Hirtenpaar (Luft und Erde aus einer Elementenfolge), von Elias Meyer, Berliner Porzellanfabrik von Gotzkowski 1761 bis 1763. Hoch 23 cm.
Bes. Schloß Berlin.
45. Chinesenpaar, von Elias Meyer, Berlin 1768. Hoch 38 und 40,5 cm.
Bes. Märkisches Museum Berlin.
46. Zwei Kostümfiguren, von Wilhelm Christian Meyer, Berlin 1769. Hoch 24 cm.
Bes. Kunstgewerbemuseum Berlin.
47. »Zeit und Ruhm«, von Wilhelm Christian Meyer, Berlin um 1767. Hoch 40,5 cm.
Bes. Dr. W. v. Dallwitz.
48. Die Astronomie aus der Folge der freien Künste (für den Tafelaufsatz der Kaiserin Katharina II.) von Wilhelm Christian Meyer, Berlin 1770 bis 1772. Hoch 31 cm.
Bes. Dr. Dosquet.

FALKE, O. v. Deutsche Porzellanfiguren. Bln. 1919. 28 S., 48 Lichtdr.-Taf. 4°
OPp. 140.–

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01043 2793